

ñola dirigían su mirada, y donde, asimismo, recalaban agentes extranjeros interesados en la compra-venta de pinturas españolas. Resulta sumamente interesante la identificación y seguimiento no solo de los anticuarios asentados en la capital, y la naturaleza de sus operaciones e intereses, sino también de aquellos comerciantes y coleccionistas europeos y americanos que se dieron cita en Madrid.

Todo lo cual hace que este trabajo esté llamado a ocupar un lugar destacado entre las obras de referencia dedicadas a la historia de la pintura y el coleccionismo nacional e internacional. No en vano la minuciosa investigación llevada a cabo permite comprender la fortuna de parte importante del legado artístico del país.

MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ
Universidad de Valladolid

PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel: *La serliana en Europa. Fortuna y funciones de un elemento arquitectónico (siglos VII-XVIII)*. Madrid: CEEH, 2019, 335 pp., 191 illus. [ISBN: 978-84-15245-83-4]

Ambicioso libro, bien editado y mejor ilustrado, este segundo del autor², que ha separado la parte dedicada al Mundo Antiguo³ de la destinada a explorar en las Edades Media y Moderna la “vida” del motivo arquitectónico de la llamada “serliana”; ahora se recorren con desenvoltura, en siete capítulos, los orígenes en la Antigüedad, la Edad Media, el estudio de lo antiguo entre antigüedad y modernidad, el Renacimiento italiano, una Europa de confluencias, España en el siglo XVI y Europa en los siglos XVII y XVIII.

Éste, podríamos decir, es el primer problema de las derivaciones de unas tesis doctorales boloñesa y tarraconense, pues en esta parte se obvia el problema de la definición y terminología, remitiéndose a unas páginas de la primera y un par de ellas (pp. 240-241). Es lástima, por una parte, haber optado en ambas por una terminología “anacrónica”, lanzándose al problema de su uso en los estudios actuales de arqueología, y eliminando de la discusión la ventana veneciana (William Kent, 1727; Isaac Ware, 1756) o el motivo sansoviniano y palladiano (Rudolf Wittkower, 1943), y haber elegido una serliana que tanto difundió el tratadista boloñés Serlio desde 1537, pero con tal denominación solo desde 1761⁴, como el vicentino Vincenzo Scamozzi desde 1615⁵. Y lo es porque ha olvidado el análisis de las formas contemporáneas de su denominación, desde que las podríamos encontrar respuestas significativas incluso en sus perifrasis⁶.

La puesta en paralelo, por otra parte, de las estructuras constructivas de los vanos aislados o en secuencia y las decoraciones —miniaturas, pinturas, escenografías— elimina como elemento fundamental el estudio de la tectónica del sintagma, formado por un arco sobre trozos de entablamento⁷; éste se “artistiza” y se desnaturaliza en su razón lingüístico-estructural. La búsqueda de una iluminación ampliada y una estética adintelada reforzada en las secuencias de intercolumnios en las que se intenta ampliar el central y, en consecuencia, debe arquearse para no arriesgar los dinteles, queda sustituida por la asimilación de la serliana con cualquier esquema tripartito (incluido el motivo triunfal o travata rítmica del Bramante del Belvedere), al margen de su sintaxis alterna de dintel y arco y de los problemas estructurales de los intercolumnios⁸. La bondad de la serliana como motivo flexible —de Sansovino y Serlio a Palladio— que

2 Prologado por Sabine Frommel, quien ha colaborado con el autor en otras andaduras.

3 Manuel Parada López de Corseles: *La Serliana en el Imperio Romano. Paradigma de la arquitectura del poder. Una lectura de la arquitectura y la iconografía arquitectónica romanas*, Roma: L’Erma di Bretschneider, 2015.

4 A partir de Ottavio Bertotti Scamozzi (Nº cat. 1780, *Il forestiere istrutto delle cose più rare di architettura, e di alcune pitture della città di Vicenza*, Vicenza: Vendramini Mosca, 1761

5 Quien no denomina a la serliana “arco pogiolato”, pues la significación de este término sería más correctamente arco o vano con quitamiedos o antepecho.

6 Véase entre nosotros y desde 1548, la ventana con entablamento y arco para el vano del lado meridional del Palacio de Carlos V de Granada; en Manuel Gómez-Moreno: *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid: CSIC, 1941; Madrid, Xarait, 1983, doc. xxvi; en el texto de Scamozzi, su “arco con due appriture a’ canti”. Véase al respecto de los códigos explicativos —restricted (compartido por un grupo) y elaborated (innovación y perifrasis) codes—, las páginas de Jürgen Schulz, en *Annali di architettura*, 6, 1994, pp. 165-170, citando a Catherine W. Bishir, “Good and Sufficient Language for Building”, *Perspectives in Vernacular Architecture*, iv, 1991, pp. 44-52

7 Faltaría un estudio de la naturaleza real de dintel o de falso dintel, como *piattabanda* o capialzado adovelado.

8 El problema obviado de las medidas de los intercolumnios posibles en una estructura adintelada estaba planteado desde Vitruvio (III, iii), quien señalaba que ya el diástilo (tres diámetros de columna) suponía emplear trozos de

permite además como un fuelle o un acordeón paliar los desajustes dimensionales, queda en el tintero, como también el análisis —desde Peruzzi y Giulio Romano— de su empleo secuenciado, ya fuera de forma paratáctica (repitiéndose las serlianas en su integridad) o sincopada (alternándose vanos arqueados y adintelados).

La pulsión cumulativa y totalizadora lleva a una clasificación débil del motivo, que ya no requiere vanos (a veces basta una pareja de columnas como soporte), aun cuando la geocronología y la supuesta semántica —más allá de su capacidad jerarquizadora (Donald F. Brown, 1942)— terminan perdiéndose en la hipertrofia de casos difícilmente asimilables e imposibles de regularizar⁹. La “red extraordinaria de conexiones, itinerarios, adaptaciones y contextualizaciones” (p. 15) se difumina, y las filiaciones, a veces —como en algunos casos del “estudio anticuario”— inexploradas o, en otras (por ejemplo, del Arco Foscari del Palazzo Ducale de Venecia a las supuestas grutas —o “traída”— de Juan Bautista de Toledo en La Casa de Campo de Madrid), escasamente justificadas.

Aquel lector que busque una relación del uso del motivo en sentido “extenso” encontrará un buen repertorio; aquél que no se conforme con la vida de las formas, al margen de las intencionalidades de sus comitentes y arquitectos y una deshumanización de la arquitectura, pensará que se encuentra ante un trabajado libro casi de otro momento historiográfico¹⁰.

FERNANDO MARÍAS

Universidad Autónoma de Madrid-RAH

LOMBA SERRANO, Concha: *Bajo el eclipse. Pintoras en España, 1880-1939*, Madrid: Editorial CSIC, 2019, 272 pp. 99 ilus. color y b/n [ISBN: 978-84-00-10513-6]

Más que poner nombre a las pintoras españolas del arte contemporáneo. En algo más de una década, mucho es lo que se ha venido investigando, publicando y difundiendo sobre las mujeres artistas en la época contemporánea. Seguramente con la intención necesaria de recuperar a las artistas olvidadas por la tradición androcéntrica del arte, se ha reclamado la necesaria revisión de la Historia del Arte que incorpore, a partir de ahora, la notable presencia de las mujeres artistas. La concepción decimonónica de la mayoría de los manuales del tema las excluyó, aunque hubiera mujeres retratistas de Corte, escultoras de cámara o pintoras religiosas. Han sido silenciadas y su rescate del olvido, afortunadamente recuperado en los últimos años, merece todos los empeños y reconocimientos.

Por poner un ejemplo, en el Museo del Prado hay obra de más de 5.000 hombres y tan solo de 53 mujeres. De las cerca de 8.000 pinturas catalogadas, entre las que se encuentran expuestas y las que se localizan en sus almacenes, solo se exhiben cuatro de artistas mujeres. Con muchas décadas de retraso, el Museo del Prado, por primera vez en sus dos siglos de historia, dedicó hace dos años una exposición en exclusiva a una mujer: la pintora flamenca barroca Clara Peeters. Esta artista fue la encargada de romper el tabú del patriarcado artístico.

En la actualidad se está llevando a cabo una revisión de la representación de la mujer en la Historia del Arte, pero, aún más importante, es la labor de poner nombre y dar a conocer la producción pictórica de las mujeres artistas de la época contemporánea. Este empeño, desde un punto de vista historiográfico, se inició en la década de los años 70 del siglo XX, cuando comenzaron a proliferar los estudios de género.

El concepto de género se entiende como el conjunto de creencias, rasgos personales, actitudes, sentimientos, valores y actividades que diferencian a mujeres y hombres a través de un proceso de construcción social. Las construcciones de género se basan en rasgos o características que codifican los comportamientos sociales y construyen el imaginario colectivo. Y, en este sentido, hay que recordar el artículo de Linda Nochlin, publicado en 1971: “Why have there been no great women artists?”, un ensayo editado en Nueva York en la antología *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. Este artículo fue un

entablamentos quebradizos, y el más ancho areóstilo requería dinteles de madera y no de piedra, mientras al intercolumnio axial más amplio de los pórticos se le asignaba tres módulos de columna (III, iii, 6-7).

9 Ni siquiera con subdivisiones del tipo serliana con “arco sirio” (D. F. Brown, 1942) o con “arco helenístico”, o frontón sirio (Frane Buliĉ, 1929)

10 Krista De Jonge: *La travée alternée dans l'architecture de la Renaissance. Origines et développement*, Ph. D. diss., Lovaina: Katholieke Universiteit Leuven, 1986.